

Т. А. Шеховцова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Две мелодии для флейты (о двух версиях повести А. Гаврилова «Берлинская флейта»)

Шеховцова Т. А. Дві мелодії для флейти (о двух версиях повести А. Гаврилова «Берлінська флейта»). У статті проводиться порівняльний аналіз двох редакцій повісті А. Гаврилова «Берлінська флейта». Показано, що у першій редакції, яка імітує композиторський стиль С. Беринського, провідним є музичне, у другій – літературно-описове начало. Дві версії «Берлінської флейти» інтерпретуються як мелодія життя та мелодія смерті. В художній структурі обох редакцій визначаються елементи барочної поетики – контрастність, варіативність, фрагментарність, метафоричність, каталогізація предметів та явищ, мотиви смерті та марності життя, плинності часу, дзеркальності, тіні.

Ключові слова: *редакція, повість, музичне начало, барочна поетика.*

Шеховцова Т. А. Две мелодии для флейты (о двух версиях повести А. Гаврилова «Берлинская флейта»). В статье проводится сопоставительный анализ двух редакций повести А. Гаврилова «Берлинская флейта». Показано, что в первой редакции, воспроизводящей композиторский стиль С. Беринского, ведущим оказывается музыкальное, во второй – литературно-описательное начало. Две версии «Берлинской флейты» интерпретируются как мелодия жизни и мелодия смерти. В их художественной структуре выявляются элементы барочной поэтики – контрастность, вариативность, фрагментарность, метафоричность, каталогизация предметов и явлений, мотивы смерти и тщеты жизни, текучести времени, зеркальности, тени.

Ключевые слова: *редакция, повесть, музыкальное начало, барочная поэтика.*

Shekhovtsova T. A. Two melodies for a flute (about two versions of A. Gavrillov's story «The Berlin flute»). In the paper the comparative analysis of the two editions of A. Gavrillov's story «The Berlin flute» is carried out. It is shown that in the first edition reproducing the composer style by S. Berinskiy, the musical basis possesses the leading role, in the second edition this role belongs to the literary-descriptive basis. The two versions of «The Berlin flute» are interpreted as a melody of life and a melody of death. In the artistic structure of these two versions it is possible to reveal the elements of baroque poetics, namely contrasts, variability, fragmentariness, metaphoricalness, cataloguing of subjects and phenomena, motives of death and the vanity of life, fluidity of time, reflection and shadow.

Key words: *edition, story, musical basis, baroque poetics.*

*Напрасный жар! Никто не отвечает,
Воскреснут звуки – и замрут опять.
...Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.*

А. Фет. «Далекий друг, пойми мои рыдания...»

Повесть Анатолия Гаврилова «Берлинская флейта» публиковалась трижды: в 2002 году – в журнале «Октябрь», в 2004 – в сборнике «Весь Гаврилов», в 2010 – в книге, которой она дала название (за последнее издание автор был удостоен премии Андрея Белого). Гаврилов, обычно просто переносящий свои рассказы и повести из одного сборника в другой, вдруг изменил себе: книжные публикации «Берлинской флейты» (2004 и 2010 гг.) далеко не идентичны. Хотя повесть имела

достаточно широкий резонанс в критике [9; 10], ее «второе рождение» прошло практически незамеченным.

Задача нашей статьи – сопоставительный анализ двух редакций «Берлинской флейты» (далее – Р-1 и Р-2), позволяющий проследить как трансформацию авторского замысла, так и его опорные моменты.

Вначале о том, что осталось неизменным. Кроме названия повести, это, прежде всего, повествовательная форма – от первого лица,

с более или менее выраженными автобиографическими деталями. Сюжетная канва также в основном сохранена: герой – музыкант и композитор, от лица которого ведется повествование, приезжает в Берлин, где по условиям гранта он «должен что-то сделать». Гонорар предполагается потратить на флейту для дочери. Герой переживает душевный и творческий кризис, первостепенную роль в котором играет разрыв с другом-учителем. В конце концов творческое бессилие преодолевается, но, вернувшись домой, музыкант узнает о смерти учителя, которую он почувствовал еще в Берлине. Эта канва проступает сквозь монолог героя, состоящий из воспоминаний, рефлексии, фиксаций видимого и переживаемого, воссоздания творческого процесса, бытовых описаний и проч.

Сопоставительный анализ позволяет выделить ключевые моменты повести, обнажающие константы авторского замысла (их значимость подтверждается присутствием в обеих версиях): знакомство с учителем, зависимость от него, напряженность ожидания («неужели простил, бросил все, примчался на помощь?!» [4:186], «неужели?! <...> это он, почувствовав, что погибаю, бросил все и примчался сюда!» [3:288]); подаренная дочери флейта; тема творческого и физического умирания («лицо мертвеца» [4:179; 3:289]); сквозные мотивы – взлета и падения, света и тьмы, шума и тишины, воды и льда, моря и степи, пчел и меда. Переносится в Р-2 эпизоды, отражающие катастрофичность и безысходность самоощущения героя: воображаемое самоубийство («и это твой последний полет на фоне тремолирующих газгольдеров и хора кауперов» [4:190; 3:288]), сцена в ресторане («И только подумал, что сейчас могу зацепить, и зацепил вилкой, и опрокинулся бокал с красным вином, и официант молча заменил и бокал, и скатерть, и я подумал, что было бы хорошо, если бы он заменил и меня» [4:286]).

Сохранена в Р-2 и персонажная схема – три основных действующих лица. Это герой-повествователь и хозяйка квартиры, где он живет в Берлине, – Георгий и Моника. Упоминаются закадровые (внесценические) персонажи: учитель, отец и мать героя, его жена, сын, дочь. В обеих редакциях многочисленными и множасьими оказываются персонажи фона: школьники, строители, солдаты, одинокие соседки, уличные музыканты, инвалиды, проститутки, официантки, полицейские, приемщицы стеклопосуды и т.д. В этот фоновый ряд в Р-1 входят и люди искусства,

в бытовом и психологическом отношении соизмеряемые с другими героями: «Брамс ни во что ставит симфонии Брукнера, Брукнер свысока смотрит на Брамса», «Григ ценит теплоту и сердечность музыки Шумана», «У Чайковского перед премьерой концерта от чрезмерного волнения открывается понос», «Шостакович ходил на футбол» [4:188, 192, 193]. Особенно значимой становится тема отношений учителя и ученика, нередко весьма драматических: «Моцарт легко использовал чужие музыкальные темы. Он не боялся учиться. Он учился у Гайдна, Гайдн – у него», «Шенберг требует от Берга беспрекословного повиновения и абсолютной верности», «Малер в восемь лет поколотил своего непонятливого ученика по фортепиано», «Учитель Гайдна часто называл своего ученика ослом» [4:189, 194]. Акт творчества сближает и уравнивает повествователя с его великими предшественниками: «Здравствуй, Вольфганг, мы оба с тобой Водолеи», «Мне, как и Онеггеру, не мешает уличный шум» [4:188]. Заметим, что практически все композиторы, упоминаемые в Р-1, создавали произведения с сольными партиями для флейты (Бах, Гайдн, Гендель, Глюк, Бетховен, Моцарт, Брамс, Малер, Григ, Шуман, Онеггер, Римский-Корсаков, Рахманинов, Шостакович и др.).

В Р-2 «музыкальные» личности исчезают, зато обыденным фоновым персонажам, ранее не детализированным, все чаще придаются индивидуальные черты: экзальтированная дама, сестра-хозяйка в синем ватнике, хромая официантка, энергичный инвалид, бармен с лицом уголовника, веселый молодой хирург, рыжий дворник в оранжевом комбинезоне, сумасшедший серб и т.д.

По-разному представлена и пара Георгий и Моника. В Р-1 эти герои составляют единство противоположностей: «она – блондинка, он – брюнет. Она – немка, он – грузин», действующих как единое целое: «Георгий и Моника... собираются на выставку», «Георгий и Моника уезжают», «Моника и Георгий вернулись из Парижа» [4:189, 191]. В Р-2 из персонажей фона Георгий и Моника превращаются в самодостаточных героев, имеющих собственную историю, свой сюжет. Даны развернутые портретные характеристики, намечены потенциальные психологические коллизии: «она – статная, высокая, голубоглазая блондинка, он – щуплый брюнет с печальными глазами», «он здесь нелегально, в любой момент могут зацепить и вышвырнуть, но если Моника даст согласие на бракосочетание, тогда законный статус этой стра-

ны – чужой, но богатой, богатой, но чужой» [3:282, 283]. Эта героиня пара вызывает ассоциации с персонажами рассказа Т. Толстой «На золотом крыльце сидели»: «белая огромная красавица» и «маленький, робкий, затюканный» муж. Развивая тему несоответствия и смены ролей, автор прибегает почти что к парафразу: «Он убирает огромную квартиру, нянчит Катарину, готовит завтраки, обеды, ужины, рисует, а на ночь она уводит его в огромную спальню, на огромную кровать, под листья огромной пальмы» [3:283] («Берлинская флейта»); «на огромной кровати <...> колышется необъятная золотоволосая Царица <...> затерявшись в недрах огромного ложа, тихо, какмышь, лежал маленький дядя Паша. Высоко над его головой плыл дубовый потолок...» [16] («На золотом крыльце сидели...»). Тема воспоминаний, старения, умирания, столь значимая для Толстой, порождает дальнейшие аналогии с ее рассказом: «куры несутся, собака сдохла, задняя стена дома осела и треснула, клубника ничего, виноград ничего, зубов уже не осталось, немеют руки и ноги, да и она болеет, похоже, скоро умрет» [3:295] (все смысловые единицы этого пассажа присутствуют в «На золотом крыльце сидели...»). В контексте «сказки детства» Толстой объясним и гавриловский сказочный вымысел: «после ужина он расскажет о том, как из оврага выполз огромный удав, посмотрел по сторонам, схватил крайний улей, утащил в овраг, где мед высосал, а улей вышвырнул» [3:296].

Помимо «сказочного», Р-2 дополнена и любовным мотивом. Если в Р-1 единственной страстью и привязанностью героя оказывается учитель, то в Р-2 уже присутствует некая «она», собирательно-обобщенный эротический объект, в котором смешиваются черты проститутки, невинной девушки, Моника, жены, возлюбленной то ли героя, то ли учителя и т.д. «Она» доминирует над героем или равнодушна к нему: «Он повязывает на шею обрывок веревки и опускается перед нею на колени <...> она уже зевает и посматривает на часы» [3:297]. «Красное вино в сумерках на железном мосту, теплые утки над холодным морем в сторону Турции, на ней плащ стального цвета. Электрическая липкость их ацетатных платьев» [3:305]. Холодное море оказывается в одном ряду с железом, сталью, электричеством, лишенными жизни, тепла и души. Столь же холодной оказывается и «она» – «железная» женщина, единственная и одна из многих. Но любовь и власть женщины недолговечны и преходящи,

как и ее красота: «Время простит. Уже простило. Женщина с красными волосами. Женщина с белыми волосами. Женщина без волос» [3:303]. Нарастают мотивы смерти, разрушения, деградации и убожества жизни, нивелируя различия между талантом и бездарностью, рабством и свободой, смыслом и бессмысленностью, сознательным и бессознательным, сном и бодрствованием, присутствием и отсутствием, бытием и небытием. В характеристике оравнодушевшего и опустошенного героя металл тоже подвержен коррозии: «дескать, меня ничем не проймешь <...> какой-то я железный, да, мадам, железный, пустая и ржавая труба, на которой уже не сыграешь» [3:310].

Отмеченные трансформации отражают общую тенденцию – размывание лирической основы Р-1, ее болевого нерва – трагедии разрыва и утраты, которая завершается катарсисом-возрождением. Собственно говоря, направление переработки задано отменой посвящения: «Памяти Сергея Беринского». Вместе с этим посвящением не то чтобы совсем уходит, но как-то угасает музыкальная тема повести. Отголосок посвящения сохраняется лишь в названии (*берлинская – Беринский*). Первая версия рассказывала о двух музыкантах, о сложных отношениях учителя и ученика, о дружбе-любви, любви-ненависти, о разлуке и разрыве, о муках бесплодия и радости творчества. Во второй редакции эту линию редуцирована, главная тема здесь – тема распада личности, бессмысленности бытия, мертвенности и пустоты мира, в котором блуждает одинокий герой. Попытки освободиться от власти учителя в Р-1 неоднократны, в Р-2 практически не упоминаются. Освобождение от учителя оборачивается освобождением от музыки, что равносильно духовной смерти. Мир, густо населенный людьми, оказывается для героя пустыней. Мотив одиночества и умаления личности доводится до возможного предела: «Прикрылся бумагой, прижался к теплему окурку, согрелся, уснул» [3:294]. Воскресающего в творчестве художника сменяет одинокий бродяга, подбирающий окурки, «бездарь с лицом мертвеца» [3:289]. В мире для него «ничего нет и уже, кажется, не будет» [3:288].

Из Р-2 исчезают конкретные биографические детали, например, портрет учителя, в котором легко узнавались черты Сергея Беринского, упоминания об Афанасово (хотя воспроизводятся связанные с домом творчества эпизоды). О музыкальном посвящении в Р-1 сказано в возвышенном контексте: «Господи.

Музыка. Компакт-диск с его музыкой <...> Одно из сочинений посвящено мне. “Ночная музыка”» [4:181] (имеется в виду «Концерт для кларнета, 12 струнных, препарированного фортепиано и клавесина» (1989), который Беринский посвятил Анатолию Гаврилову). В Р-2 название концерта завуалировано и введено в прозаический предметный ряд, который легко трансформируется в ряд смерти, превращая ночную музыку в реквием: «Ночная музыка моря, запасных путей, разбитых вагонов, разлагающихся трупов» [3:301].

Тема «учитель и ученик» в Р-1 осмысливается в двойном ракурсе: сакральное проступает сквозь профанное. Описание висящей на стене картины («На картине изображен повешенный на дереве, а под деревом, опустив голову, стоит осел») монтируется со случайной, казалось бы, репликой («Учитель Гайдна часто называл своего ученика ослом» [4:194]), воссоздавая евангельскую мизансцену: Иоанн у подножия креста, у ног распятого Христа.

В Р-2 сцена знакомства с Учителем снижает его образ: «Наливает что-то в стакан, протягивает мне, давай, говорит, не бзди...» [3:285] (ср. в Р-1: «Протягивает мне стакан с вином и предлагает всем выпить за любовь» [4:181]). Лишь намеченные в Р-1 ночные жалобы Учителя разворачиваются в поток достаточно банальных инвектив: «он пожаловался на равнодушие, черствость, тупость, цинизм, меркантильность и лицемерие тех, с кем приходится иметь дело... сказал, что оба мы – два титана эпохи вырождения... до рассвета рассказывал мне о своей жизни, что определяется коротко – издевательства и глумления» [3:306].

В Р-2 настойчиво акцентируется низменно-физиологическая сторона жизни, во всем подчеркивается грубая материальность – и неминуемый распад (Р-1: «Весенний стон измученной души» [4:198], Р-2: «весенний гной измученной души» [3:306]). Через всю повесть проходят копрологические мотивы, даже творчество предстает как процесс извержения экскрементов: «волнующий монолог флейты... и фекалии хлынули в пересохшее русло» [3:287] (ср. в Р-1: «Плотина рухнула, и воды хлынули в пересохшее утро» [4:198]).

Вторая версия в каком-то смысле убивает первую – убивает ту возвышенную мелодию для флейты, которая в ней звучала. Доминирует жесткий, негативистский взгляд на мир, разочарование становится абсолютным. В Р-1 все может быть источником музыки: колокольный звон, шум моря, вой ветра, грохот отбойных молотков и бетономешалки («Из

этого тоже можно что-то извлечь <...> Ритм. Тяжелый ритм. Аккорды» [4:189, 191]), полеты ночных мышей и всплески форели, пение птиц, гуденье пчел («Пчелы меня всегда заволаживали, говорит Стравинский» [4:182]). Акустический образ мира в Р-2 как будто бы не меняется – поет птица, шелестит листва, слышится колокольный звон, грохочет бетономешалка, «мир полон звуков» [3:283, 289]. Однако в этих звуках больше нет музыки: «Кто-то ночью бродит по квартире, то замрет, то снова скрип паркета, и этот сухой скрип может войти в монолог для флейты», «Бетономешалка грохочет, отбойные молотки добивают остатки тишины и надежды» [3:310, 311]. Музыка жизни сменяется музыкой смерти. В ночной темноте слышится стук кладбищенского телеграфа, при помощи которого мир мертвых общается с миром живых: «тысячи голосов идут противоположно басу, нисходящая секвенция в коде, острая неустойчивость, отклонения, ложная реприза... рассвет, конец связи» [3:302]. В конце концов музыка окончательно исчезает, превращается в ничто: «флейтист будет дуть мимо флейты, пианист будет стучать гвоздем по черному дереву» [3:300]. Состояние мира определяется короткой фразой: «Тишина, безлюдье» [3:296, 311].

Из Р-1 в Р-2 переходят и усиливаются барочные мотивы. Их постоянство определяется особенностями мировосприятия героя. В совокупности двух редакций «Берлинской флейты» можно обнаружить почти все основные признаки барокко (См.: [1; 2; 12]). Это, прежде всего, трагическое и дисгармоничное мироощущение, чувство безысходности, растерянности, смятения, отчаяния («Ничего нет. Ничего нет и уже, кажется, не будет» [3:288], «Бессмысленность моего пребывания здесь становится все более очевидной», «я совершенно запутался, заблудился – темно и страшно» [4:197; 3:308]); представление о суетности, тщете земных усилий («Не нужно было никуда бежать. Нужно было оставаться под забором» [3:287], «Загнетесь в поисках нового, чтобы выразить старое», «Дятел долбит железобетонный столб» [4:184, 187]); оппозиция скрытое – явное, обнажающая несоответствие между видимостью и сущностью: «Тщательная маскировка своих истинных намерений», «Манеры – грим, за гримом – хари» [4:193; 3:293]. Для повести характерны присущие барокко (в том числе и музыкальному [14]) экспрессивность и эмоциональность, метафоричность и ассоциативность, вариативность тем и мотивов,

а также отличающие барочных авторов «поиски выразительных средств, и прежде всего в сфере музыки речи, способных непосредственно передать звучание эмоций» [2:156]. Барочная поэтика известна как поэтика контрастов, со- и противопоставлений [1:80], сопрягающая трагическое и комическое, прекрасное и уродливое, возвышенное и низменное, темное и светлое, телесное и духовное («Она, талантливая, спивающаяся, с лицом чем-то удивленной обезьяны», «Целая нота – это четыре удара ботинком в харю», «Пошел в Большой театр, но из-за поноса не дошел», «Недавно совсем убили, и теперь он самый веселый на кладбище» [3:289, 291, 302; 4:180]). Высшей точкой подобных соположений становятся взаимопереходы противоположностей: «и мне так радостно, что плакать хочется» [4:194]. Прослеживаются ведущие барочные мотивы: тайны («таинство и мистерия жизни» [3:287]); отражения, зеркальности («Луна смотрит в окно, и свет ее падает на картину, где луна освещает повешенного на дереве», «Свет отражается, уходит в другие миры» [4:178, 180], «Зажглись фонари на другом берегу, и свет отразился в воде и ее глазах» [3:303]); тени («Тень слева, тень справа...», «Опережающая скорость тени тела», «Тенью его стал» [3:287, 290, 311; 4:181]); неизбежности смерти и быстротечности жизни («Так и проходят дни беззаботно, так и проходят» [4:283]). Тема страха смерти, приближающегося небытия в Р-2 предстает в бесконечных вариациях: «Скоро на живодерню», «На смену бледному дню является мрачный вечер, и бледный день, дрожа от страха, не может сдать смену своему сменщику, так как нечего сдавать» [3:299, 301], «Здесь почему-то не страшно исчезнуть», «И ужас, что ничего нет» [3:304, 309], «Склон дня, жизни» [3:312] и т. д.

В восприятии героя мир раздроблен на части, состоит из осколков, фрагментов: «Мебель, цветы, картины, пианино, чемодан», «Люди, машины, дома. Деревья, кусты, трава» [4:178, 179]. Барочной тенденции к каталогизации предметов, вещей, явлений отвечают разнообразные перечни «Берлинской флейты»: «Заводы, дым, грохот, море, степь, холмы, овраги, лесопосадки, каменоломни, птицы, зайцы, лягушки, змеи, осы, пчелы, цветы», «связист, связистка, литейщик, милиционер, газоспасатель, лаборантка», «Стол, кресло, пепельница, глина, солома, рубероид, цемент, доски», «Жгуты и ленты. Солома и битум. Ткань и дерево» [3:281, 291, 297, 302]. По отношению к этому жиз-

ненному многообразию герой ощущает себя посторонним, проезжим гостем, движущимся в направлении смерти: «едешь мимо <...> кладбища, школы, кинотеатра, парикмахерской, маслобойни, плавбассейна, больницы, реки, камышей, садов, парка <...> выход на эстакаду, одно движение – и ты летишь вниз, в жидкий шлак...» [3:288]. Одна из распространенных метафор барокко – жизнь как плавание по бурному морю, движение от рождения до смерти – трансформируется в маринистических мотивах повести. В Р-1 морская стихия ассоциируется с творчеством: «Все дальше и дальше от берега в бездну ночного, штормящего моря, всколыхнется весь музыкальный цвет Берлина, все выше и выше волны, все громче и громче рев стихии, тяжелый ритм на фоне стонущих струнных, напряжение достигает высшей точки», «не все так безнадежно... это не моя музыка, нужно плыть к новым берегам» [4:186, 193]. В Р-2 море становится частью праздника жизни и тут же предстает в сниженно-прозаическом контексте: «Катера и яхты, вода и солнце, голубые небеса и белые паруса», «запахи уборной, железной дороги и моря» [3:284, 296].

На эмоциональную тональность и архитектуру Р-1 решающее воздействие оказывает реальный прототип Учителя. Автор пытается стилистически воспроизвести музыкальный портрет и стиль Сергея Беринского, прошедшего «крестный путь музыки XX века» – «разрушения и нового обретения красоты» [11]. Музыкальный «маятник» композитора совершал колебания «от бытовизмов – до высокой патетики, от барочной риторики и синагогического пения – до джаза» [11]. По свидетельству современников, Беринский являл собою «тип романтика-идеалиста, остро ощущавшего трагическую расколотость бытия и одновременно стремившегося к высотам Гармонии и Любви» [11] (не случайно его музыкальное наследие включает цикл романсов на стихи А. Фета). Личности и творчеству Беринского в высшей степени присуща «романтическая сверхэмоциональность» [15]. Сам композитор признавался: «Большая часть музыки, написанная мной, живет в моем биологическом ритме. Она движима экстатическим переживанием, пульсом моего сердца» [13]. Эти качества воплощает напряженно-эмоциональная, порой экзальтированная повествовательная манера Р-1, полной аллюзий на произведения и музыкальные предпочтения композитора. Морская тема повести восходит к «Морскому

пейзажу» («марина в духе Моне, поэма для скрипки и баса»). В истериках героя звучат отголоски «Истериад». О концертах Беринского напоминают музыкальные характеристики: «Блюзовые вкрапления. Тема поручена флейте», «Вскрик флейты на фоне бездонно низкого баса», «...призрачный колорит флейты в соединении со сверхнежными флажолетами виолончели», «...смещение тембров приводит к росту драматической напряженности», «Зловещий голос фагота, испуганный вскрик флейты» [4:182, 190, 192, 193, 194] и т. д. Музыковедческий анализ концертов Беринского подтверждает наши наблюдения (См.: [8]).

В Р-1 флейта предстает едва ли не главной героиней повести (заметим, что в произведениях Беринского флейте нередко отводится сольная партия). В истории культуры флейта прочно связана с топикой любви [17:410]. У Гаврилова фабульная роль флейты подчеркивает доминирование учителя: он определяет музыкальную судьбу не только своего друга-ученика, но и его дочери. Выбор инструмента можно объяснить тем, что флейтовый тембр ассоциируется с девичьим голосом. В Р-1 герой должен купить дочери новую флейту, в Р-2 еще и написать для этого инструмента. Флейта, как и учитель, становится для него божеством и проклятием. Недаром в литературной традиции семантика флейты (точнее, ее музыкального звучания) колеблется между ангельским и дьявольским, небесным и земным, жизнью и смертью [5]. В то же время флейта выступает как музыкальный двойник человека, вводится в сферу человечески-одушевленного и страдающего [17:397–398]; она «до пронзительности нежная, и предполагает излияние такой же чувствительно-нежной, но незащищенной и легко ранимой души» [17:389]. Образ флейты отождествляется «с душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей, стонущей от боли, умирающей» [6]. Добавим, что «солирование» флейты в гавриловской повести-эпитафии вполне отвечает трагическому амплуа инструмента – оплакиванию умерших [6].

В Р-1 флейта постоянно звучит в сознании героя: «Какая взволнованность струнных, какая виртуозность флейты, какие пассажи и трели!», «набирающие высоту пассажи флейты-пикколо», «испуганный вскрик флейты», «вскрик флейты на фоне бездонно низкого баса», «призрачный колорит флейты» [4:180, 182, 187, 190, 192]. Вертикальное положение флейты соотносится с увеличени-

ем высоты тона, звуковым восхождением, включаясь тем самым в «ряд символов сакрализованной вертикальности мира, восходящего движения» [17:393]: «Восходящее движение, нисходящее движение... ослепительная сонорная вспышка в верхнем регистре» [4:186–187]. Творческий застой проявляется мучительными колебаниями вдоль той же вертикали: «Сдвиг на полтона вверх – пустота. Сдвиг на полтона вниз – пустота» [4:187]. В Р-2 флейта умолкает, становится средством заработка, орудием карьеры или объектом купли-продажи.

Две редакции «Берлинской флейты» в конечном итоге воспринимаются как две разных мелодии – мелодия жизни и мелодия смерти. В Р-1 творчество примиряет и воссоединяет учителя и ученика, оказываясь сильнее небытия: «Приснилось, что мы встретились там и обнялись, и мне стало так легко, как, наверное, никогда в жизни» [4:199] (в метафорике барокко жизнь предстает как сон, отражение высшего, вечного существования [1:85]). Р-2 завершается невстречей, безответным телефонным звонком, обращенным к навсегда умолкнувшему собеседнику. Катарсический финал Р-1 с описанием творческого озарения, обретением смысла и прощения сменяется в Р-2 картиной всеобщего запустения и одичания, движением вниз по склону жизни. О творчестве упоминается лишь мельком: «все же что-то сделал, заплатили, флейту купил» [3:312].

Герой-повествователь из музыканта (Р-1) превращается в писателя (Р-2). Появляются дополнительные эпизоды, сюжетные линии, портретные и пейзажные описания, визуальные картинки, повышается степень интертекстуализации, просматривается тенденция к объективизации реальности. В первой версии мир пропущен через боль собственного сознания, о чем бы герой ни говорил, он говорит о себе и об Учителе, с которым связан неразрывно. Во второй версии даже о своей душевной боли он повествует несколько отстраненно, как созерцатель, для которого и внешний, и внутренний мир лишь объект наблюдения и описания.

Пояснительным комментарием к творческой истории повести может, на наш взгляд, служить одна литературная аналогия. Мотив флейты в русской поэзии прочно связан со знаменитым «Снигирем» Г. Державина (хотя державинская флейта исполняет не плачевную песнь, а военную мелодию). Остро переживая потерю друга, поэт создал портрет живого Суворова, не в силах отдать его не-

бытию. В написанных позже стихотворениях-эпитафиях («На смерть Суворова», «Восторжествовал – и усмехнулся...») Суворов уже мертв, сознание автора как бы смиряется с его кончиной, печаль облекается в ритуальные формы, человеческий облик героя не воспроизводится [7:264]. Сходным образом

соотносятся две версии «Берлинской флейты»: если первая из них может восприниматься как музыкальный портрет Беринского, дань его урокам, его музыке и живой памяти о нем, то во второй версии Учитель уже мертв – и вместе с ним умирают мир, музыка и Ученик.

Литература

1. Барокко в славянских культурах / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. — М. : Наука, 1982. — 351 с.
2. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века) / Ю. Б. Виппер. — М. : Худож. лит., 1990. — 318 с.
3. Гаврилов А. Берлинская флейта / Анатолий Гаврилов. — М. : КоЛибри, 2010. — 320 с.
4. Гаврилов А. Весь Гаврилов / Анатолий Гаврилов. — М. : Emergency Exit, 2004. — 230 с.
5. Давыдова В. Образ флейты : поэтические вариации [Электронный ресурс] / Виктория Давыдова // Израиль XXI: музыкальный журнал. — № 10 (июнь 2008). — Режим доступа : www.21israel-music.com/Fleita.htm
6. Давыдова В. «Я — флейта»: об одной грани образа [Электронный ресурс] / Виктория Давыдова // Израиль XXI: музыкальный журнал. — № 13 (декабрь 2008). — Режим доступа : www.21israel-music.com/Floete.htm
7. Державин Г. Р. Сочинения / Г. Р. Державин. — Л. : Худож. лит., 1987. — 504 с.
8. Зароднюк О. Парадоксы Сергея Беринского (к проблеме трактовки жанра концерта) / Оксана Зароднюк [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.e-culture.ru/Articles/2006/Zarodnyuk.pdf.
9. Касымов А. До музыки, ре, ми... : рецензия / Александр Касымов // Знамя. — 2002. — № 8. — С. 219—222.
10. Костырко С. Флейта Анатолия Гаврилова / Сергей Костырко // Премия Андрея Белого : Анатолий Гаврилов // belyprize.ru/?pid=369
11. Левая Т. Сергей Беринский. Биография [Электронный ресурс] / Т. Левая. — Режим доступа : www.classical.ru/r/BerinskySergey/bio.html
12. Михайлов А. В. Поэтика барокко : завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. ст. / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М. : Наследие, 1994. — С. 326—391.
13. Музыкальный клуб «Клуб Сергея Беринского» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.berinsky-club.sdelan.ru
14. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сб. ст. / Отв. ред. С. В. Грохотов. — Вып. 2. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2010. — 284 с.
15. Северина И. Клуб С. Беринского : открытие сезона [Электронный ресурс] / Ирина Северина // Российская музыкальная газета. — 2001. — № 10. — Режим доступа : www.berinsky-club/sdelan.ru/pressa/3php
16. Толстая Т. «На золотом крыльце сидели...» / Татьяна Толстая // Рассказы из книги «Ночь» / Татьяна Толстая [Электронный ресурс]. — Режим доступа : lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/r_night.txt
17. Топоров В. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты) / В. Топоров // Поэзия и живопись : сб. тр. памяти Н. И. Харджиева / Сост. и ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 380—423.